الرّواية القصيرة بين الاختزال والإجناسيّة
(روايات هيثم بهنام بردى اختياراً) (*)

أ. د. سمير الخليل
كلية الآداب – الجامعة المستنصرية
بغداد ، العراق

د. رائد وليد امين
أستاذ مشارك
كلية عبد الله بن خالد للدراسات الإسلامية
المنامة ،مملكة البحرين

الملخص:

جنسُ الروايةِ القصيرة: جنسٌ نثريّ سرديّ ينتمي إلى الأجناس النثريّة، ويمثّل حقلًا تجريبيًا متمردًا على الشكل التقليديّ الكلاسيكيّ للرواية بنسقها المتوالد عن السرد الأُسطوريّ والمَلحَميّ، فإنّ ملحميّةَ الروايةِ القصيرة تكمنُ في قدرتِها على تقديمِ خطابٍ يعتمدُ بلاغةَ المعنى باستثمارِ تقنياتٍ تجعلُ منه نوعًا يجذبُ الأذهانَ ويفعّل التلقي ويجعلُه يميل إلى تناولِ الواقعِ بوسائلَ فنيّة وبؤر وزوايا جديدة، وبما يشكّل رؤية جديدة إلى الواقع بحسب مصطلح (رؤية العالم)، وعبر تقنيّة الاختزال وخاصيّة (المحذوف) وعزل النسق المرتبط بالإطناب التفصيليّ يتم التشاكل بين البناء المعماريّ الهندسيّ الشكليّ والمضمون وترتبط القيمة بالأداء، ويصبحُ الشكلُ الجماليّ وفق هذه التقنيّة إحدى مهيمنات التكوين الكُلّي للعمل الأدبيّ ومقوماتِه، وهي التقنياتُ والمهاراتُ الإنتاجيّة التي اتكأ عليها (هيثم بهنام بردى) في إبداع رواياته القصار، لكنّ مزية هذه الأعمال الروائيّة ونمذجة اشتغالها أنها لم تكتف بحيازة خصائص الاختلاف والمغايرة فحسب؛ بل انصهرت وتماهت مع نزعةِ التجريبِ بوصفها مهيمنة دالّة وحاضرة داخل الاشتغالِ الفنيّ والفكريّ، وما تناولنا النقديّ القائم على المنهجِ الفني المتكأ على آليةِ تحليل النصوصِ واستنطاقِهابقصد استخراج منظومة السّمات الأسلوبيّة للرّواية القصيرة وجنسها؛ إلاّ إضمامة من الجهد القائم على كشف عوالم وشفرات هذه الروايات التي اتسمت بالثّراء المضمونيّ إلى جانب الاستثمار الجماليّ لتقنيات الشكل الفنيّ (القصير)، ومن خلال المعاينة الفكريّة يمكن إدراك أنّ الروائيّ (هيثم بهنام بردى) لم يلجأ إلى النزعة السرديّة القصيرة ترفًا، بل إنَّ هذا التوجّه يكشفُ ويبرهنُ على وعي الاختيار وقصديّة الفعل الابداعيّ واستعارة البناء

(*)**مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٥) يناير ٢٠٢٥.**

المعماريّ الهندسيّ الشكليّ للتعبير عن المضامين الرّصينة، ويصبحُ العملُ الروائيّ القصير عنده منظومةً تحتشد فيها الدلالات والاشتغالات وتنوّع التقنيات وصولًا إلى نصٍ لُغويّ سرديّ يتّسم بالاختزالِ ونضارةِ الإيقاع والتعالقِ مع الرؤى التي تكشف أزمة الإنسان وصراعه مع ذاته ومع الآخر ومع الكون.

الكلمات المفتاحية: الإجناسيّة، الرّواية القصيرة، هيثم بهنام بردى، الاختزال.

Abstract:

Short novels are prose genres that represent an experimental field that rebels against the traditional classical form of the novel with its format, which is generated from the mythological and epic narrative. The epic nature of the short novel lies in its ability to present a discourse that relies on the eloquence of meaning by investing in techniques that make it a genre that attracts minds and activates reception and makes it tend to address reality with artistic means, new foci and angles, and in a way that constitutes a new vision of reality according to the term (world vision). Through the technique of reduction and the characteristic of the deletion and the isolation of the system associated with detailed prolixity, the formal architectural structure and the content are similar, and the theme is linked to the performance, and the aesthetic form according to this technique becomes one of the dominant factors in the overall formation of the literary work and its components, which are the techniques and production skills that Haitham Bahnam Barada relied on in creating his short novels. However, the advantage of these novels and the modeling of their work is that they not only possess the characteristics of difference and heterogeneity but have merged with the tendency of experimentation as a dominant, significant, and present factor within artistic and intellectual work. Our critical approach, which is based on the artistic method that relies on the mechanism of analyzing texts to extract the stylistic features of the short novel and its genre, is nothing but an addition to the attempts to reveal the world and codes of these novels that are characterized by a rich content in addition to the aesthetic investment of the techniques of the artistic form (brevity). Through an intellectual examination, it can be realized that the novelist Haitham Bahnam Bardi did not resort to the short narrative tendency as a luxury, but rather this trend reveals and proves the awareness of his choice and the intentionality of the creative act and of the borrowing of the formal architectural engineering structure to express the solid contents, and the short novel becomes for him a system in which connotations, occupations and the diversity of techniques are crowded, arriving at a narrative linguistic text characterized by abbreviation, freshness of rhythm and interrelation with the visions that reveal the crisis of man and his struggle with himself, with others and with the universe.

Keywords: Genre, short novel, Haytham Bahnam Bardi, reduction..

المقدّمة

تشكّلُ الرّواية القصيرةُ واحدًا من الأجناسِ الأدبيّة النثريّة في العصرين الحديث والمعاصر، بل من أهم أشكال الفن النثري كونه يتماشى مع روح عصرِ السّرعة ومتطلباتِه؛ لذا يجدُ المتلقي فيها مُبتغاه، وقد ظَهرت الرّواية القصيرة في العصرالحديث وأسهمت عدة عوامل في انتشارها على الصعيد العالميّ من بينها: العولمة وطبيعة العصر،والتكنولوجيا الحديثة، وثورة الاتّصال وسهولة التأثر والتأثير، وتواصل المبدعين في الحضارات الإنسانيّة، وسرعةِ انتشارِ المعرفة،ومواقع التواصل الإجتماعيّ،وتقدّم وسائل الطباعة والنّشر.

وقد أثارت الرّوايةُ القصيرةُ عند ظُهورها عدة إشكاليّات إجناسيّة؛ كالتي تتعلّق بجذورِها وبتسميتها وأصلِها ونشأتِها ومفهومِها وعلاقتِها وحدودِها بينَ الأجناسِ الأدبيّة النثريّة، و تنمازُ الرّواية القصيرةُ بسماتٍ أسلوبيّة عديدة تميّزها عن غيرها من الأجناس الأدبيّة النثريّة؛ كبناء مضمونيّ داخليّ يتكئ على الرُّموز وقصرِ الحجم والتكثيف والاقتصاد اللغوي؛ فالتكثيفُ والاختزال والحذفُ من متطلبات عصر السرعة و العولمة...، وبنية شكليّة مغايرة للأشكال النثريّة في الأجناس الأدبيّة المشابهة .

و لم تحظ الرّواية القصيرةُ بالاهتمامِ الذي حظيتْ به الأجناس الأدبيّة الشعريّة والنثريّة (القصيدة القصيرة،الرواية، القصة...) فمُنتَج (الرّواية القصيرة) يُدرَس تارةً ضمن فن القصة، وتارةً يُضمُّ الى جنس الرّواية دونَ تحديدِ معالمَ له كجنسٍ أدبيٍّ مستقلٍّ له بنية ضمنيّة وبنية هندسيّة شكليّة قائمة على بناءٍ هندسيٍّ معماريّ يفارقُ ولو بشيءٍ بسيطٍ البنية المعماريّة للأجناس النثريّة يشير إلى هذا الجنس الأدبي النثري – باستثناء– أعمال روائيّة قليلة كَتب عليها الروائيّ مُنتجها (رواية قصيرة) فتصنيف الروائيّ لها جاء بتصرف فرديّ ولم يتكئ على إجماعِ تيّارٍ أو مدرسةٍ واتجاه نقديّ؛ لذا نجدُ أنّ النقدَ الأدبيّ العربيّ الحَديث توقّف عندَ هذا الجنس الأدبيّضمن

محتوًى نقديّ أوسعَ بدراساتٍ وإشارتٍ بسيطة متناثرةٍ في المجلّات النقديّة الأكاديميّة، والكتب الأدبيّة والنقديّة ضمن أجناسٍ أدبيّة نثريّة أخرى مع عدم الجرأة في الطّرح كونه جنس أدبيّ نثريّ له سماتٌ أسلوبيّةٌ خاصّة وذلك لإسبابٍ منها: تداخلُ الرّواية القصيرةُ بنظرِ النّقادِ مع غيرها من الأجناسِ الأدبيّة النثريّة، وعدمُ تبني مدرسةٍ نقديّة عربيّة – إن صح القول– للتقعيد للرّواية القصيرة ووضع معالمَ لحدودها ومفهومِها قياسًا معغيرها من الأجناسِ الأدبيّة، ومنها أيضًا إشكاليّةُ المصطلحِ وعدمُ استقراره في غيابِ اجماع،وعدم وجود دورفاعل لمجامع اللّغة العربيّة في العالم العربيّ، مع الاختلاف في ترجمته من اللغات الأخرى للغة العربيّة وعدّه قالب نثريّ ضمن الأجناس النثرية مع عدم وضع إطار الهوية الحقيقيّة له.

وانطلاقًا من ذلك تمحورت مشكلة الدّراسة حول البحث في استقلال الرّواية القصيرة كجنسٍ أدبيّ بمعزل عن الأجناس الأدبيّة النثريّة، والبحث في ماهيته وحدوه خصائصه؛ فتحاول هذه الدراسة التأصيل للرواية القصيرة ودراستها نشأةً ومفهومًا بالاتكاء على نِتاج الروائيّ (هيثم بنهام بردى).

فقد أبدع العديد من الأدباء العرب في إنتاج الرّواية القصيرة واحتضانِهاومن بينهم(هيثم بهنام بردى)؛ ويبدو ذلك جليًّا في مجموعته الروائيّة(الأعمال الكاملة، هيثم بهنام بردى، (الرواية القصيرة) المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر– بيروت، ٢٠١٨م)؛والتي طرحَ من خلالِها مختلفَ القضايا الاجتماعيّة والانسانيّة و الاقتصاديّة والسياسيّة، بأسلوبٍ ممتعٍ شيّق ويسهل على المتلقي العربيّ استيعابُه واكتشافُ جمالياتِ نصوصِه الروائيّة، كذلك وظّف الروائيّ(هيثم بهنام بردى) مختلفَ تقنيّات الرّواية القصيرة من حذفٍ واختزالٍ و مفارقةٍ وتناصٍ وإيقاع.

ولذا يعد (هيثم بهنام بردى) واحدًا من الروائيين العرب الذين اهتمّوا بإنتاج الرواية القصيرة اهتمامًا واضحًا، ابتداءً من رواية "الغرفة ٢١٣" مرورًا برواية "الأجساد وظلالها" وصولًا إلى رواية "شرق المتوسط" التي اتكأ البحث

عليها أثناء الدّراسة التطبيقيّة.

لقد حفّزتنا الأهميّة البالغة التي تكتسبُها الرّواية القصيرة كجنس أدبيّ نثريّ بمكانتِها بينَ الأجناسِ الأدبيّة النثريّة المعاصرة والحديثة على دراسة الموضوع والمساهمةِ في التّقعيد الإجناسيّ ورسم حدودِها وإبراز أهمّ التقنياتِ الفنية من اختزال وحذف التي يتكأ عليها الروائيّ في إنتاجِها ورسم مشاهده وتقديمها للجمهور.وتحدد ذلك في إنتاج بُردى الروائي المبدع. ومما عزّز اهتمامنا ورغبتنا أننا لم نجد دراسةً مستقلّةً عن الموضوع، باستثناءِ بعض الإشاراتِ التي قام بها بعضُ النّقاد في الدّوريات الأكاديميّة والكتب ومن هؤلاء: الباحثان فيصل غازي النعيمي– فاتن عبدالجبار الحباني في بحث " الرواية القصيرة من الحكاية إلى النص المفتوح قراءة أوليّة في رواية أحفاد أورشنابي لـهيثم بهنام بردى"[١]، واللذان عدّا الروايةَ القصيرةَ نوعًا سرديًّا ينتمي إلى الحاضنة السرديّة الكبيرة (الرواية). ودراسة محمود ناصر نجم،(المكان ودلالته في روايات هيثم بنهام بردى) [٢]

وكان وراء البحث جملة من الأسئلة التي يحاول البحث إثارتها، والكشف عن إجابات لها من خلال المقاربة النقديّة، ومن هذه الأسئلة: السؤال الرئيسي الذي يتركّز في الخصائِص المميّزة إجناسيًّا للرّواية القصيرة ثم ما مفهوم الرّواية القصيرة وحدودها؟ وما العلاقة بين الرّواية القصيرة كجنسٍ أدبيٍّ أخذَ بالتّشكّل مع غيره من الأجناس الأدبيّة النثريّة أيْ، الفروق التصنيفيّة بين الرواية القصيرة والرواية الطويلة ؟ الفرق بين الاختزال والتكثيف،وكيفيّة توظيفِ(هيثم بهنام بردى) التقنيات الفنية السرديّة فيإنتاجِ روايته الإبداعيّة القصيرة؟

منهجُ الدّراسة : وقد اتُّبع في هذا البحث المنهجُ الوصفيّ التحليليّ، الذي قام على استقراءِ المادّة العلميّة البحثيّة من مظانها القديمة والحديثة ومن ثمَّ تحليل محتواها ووصفه على نحوٍ يخدمُ أغراضَ البحثِ، ويحقق أهدافَه.

مهاد نظري

يمتازُ الخطابُ السرديّ بقابليّة التّوالد والتناسل والتجدّد والتراكم، والبحثِ الدائبِ عن فضاءاتٍ ومساحاتٍ جديدةٍ، تفضي إلى التّنوع والجدل الإجناسيّ، ولم يقفُ هذا الخطابُ عند سنن التقليدِ والجمودِ؛ بل سعى دومًا إلى (أركيولوجيا) تؤسسُ لما هو جديدٌ ومستحدثٌ طبقًا للتّماثل والتّشاكلِ مع إيقاعِ(اللّوغوس) الأدبيّ، وإحداثِ تراكماتٍ على كلّ مستوياتِ الخطابِ، بما يظهر حراكًا نوعيًّا على مستوى خرقِ نواميسِ الشّكل الإجناسيّ، وإلى إنتاج أشكالٍ إجناسيّة مستحدثةٍ جديدةٍ تكتسبُ كينونَتها وسيرورَتَها وهُويّتها تحتَ تأثيرِ هذه الفواعل. ويتّصف السّرد عمومًا بقدرتِه على توليدِ أشكالٍ وفضاءاتٍ ضمن صيرورةٍ مستدامةٍ لا تتوقّف عند الموروثِ التقليديّ ولا تخضع لمعاييرِ (الثابت)، فالسّرد نسقٌ متحرّكٌ متغيّر ومتحوّل، وهو نِتاج الحركيّة التي ينتجها الزّمن ويُحتّمُها التّطوّر من عصرٍ إلى عصر، وما استجد من انطلاقاتٍ تعكسُ طبيعةَ كلِّ مرحلةٍ بالتّناغم مع التّراكم المعرفيّ وإشكالياتِ كلِّ مرحلةٍ من مراحلِ التأريخ.

إنَّ السردَ يتمركزُ حولَ دالّةِ التنوّعِ الدائمِ؛ فهناك الرّواية بمفهومِها التقليديّ ضمن الهيكلية (البلزاكية) وضمن التقاليد (الدستوفسكية)، وهناك الرّواية التي تتشاكلُ وتتعالقُ معَ الإبداعاتِ المجاورةِ وينتجُ عن ذلك التداخلِ الإجناسيّ بين الرّواية والشعر والتشكيل والفلسفة والسينما والمسرح وما يناظرُ ذلك من تعالقٍ على مستوى المضامينِ بين الجنس الأدبيّ، واستلهامِ التّاريخ والوثيقة واليوميّات والأبنية المتخيّلة والمؤسطرة في جانب آخر.

ويمكن القول على مستوى التأشير والتفحّص بأنّ الرّواية القصيرة تمثّل دالّة من دوال هذا التطوّر التّراكمي، وربّما هي عودة للبدايات الأولى والإحياء لها، وهي نمطٌ حتّمَت ظهورَه كثيرٌ من العواملِ التاريخيّةِ والجماليّة والواقعيّة،أهمها: التّشاكلُ مع إيقاع العصرِ وسرعةُ حركيّة الواقعِ التي أدّت إلى شيوعِ هذا النّمط من الإبداعِ السرديّ المُرتكز على الاختزال وشعريّة اللّحظة،

وخلق بيئة سرديّة تأخذ خصائص الرّواية والقصة وتدمجهما معًا؛ للتخلّص من مزالقِ الوصف السرديّ، والإطناب والثرثرةِ (السرديّة) والإغراقِ الإنشائيّ التقريريّ والسيولةِ اللّفظية، وهذا الشّكل تماهى مع الثيمة التي تنتقيها مثل هذه الفاعليّة لتنتجَ خطابًا ينطوي على رسالة مختزلةٍ ومحدّدة؛ فالشّكل المضغوط لا يتيحُ مساحةً للاستطراد غير المنتج. ويتّصف فنُ (الرّواية القصيرة) بالتّكثيف والاقتصادِ اللّغوي، والعناية بتوظيفِ التقنيات السرديّة وتنوّع الأساليبِ وتآصر العناصر، التي تُحدثُ توازنًا بين التّكثيف وعمق المضامينِ، وقد شاعَ هذا النّمط أو النّوع الإجناسي واحتّل مساحةً كبيرةً من الاهتمام على مستوى الإرسال والتّلقي.

ونظرًا لصغرِ حجمِ الكتاب الذي تضمّنه (الرّواية القصيرة) وسهولة التّواصل معه وتأثير التّكثيف والاختزال في المتلقي، واستبدال خاصيّة الإطناب والوصف البانورامي بخاصيّة الرؤية ذات التبئير المركّز والاعتمادِ على توظيف التكنيك السرديّ في الأبنية السردية؛ أدى ذلك إلى الابتعاد عن الاستطراد والتراكم السرديّ والذي يعكس إتباع خاصيّة (الحذف الضمني) أو التسريع في بنية الاختزال؛مما يجعل العمل الإبداعي يرتكز على (المحذوف) غير المحسوس، فالاختزال بناءٌ متكاملٌ لا يؤدي إلى وجود ثغرة ونقص، والتخلّص من الوصف والفائض السرديّ يؤدي حتمًا إلى ظهور خاصيّة بنائيّة تمثّل بؤرةَ العمل السرديّ المرتبطةِ بتكوينِ الإيقاع الداخليّ والمرتبط أيضًا بوجود تناسب بين الفكرة وأسلوبِ العرضِ، ويوظَّف مثلُ هذا الحذف السرديّ (narrative ellipsis) بصورة رئيسيّة لخلق التّرقب،وفي الحقيقة (الحذف) هو مجرّد شكل متطرّف جدًا للتّسريع الذي هو أيضًا انتقائيّ بشكل عالٍ،والتّعامل الجيّد مع المعلوماتِ التي تثقل على السّرد بالتّفاصيل هو التخلّص منها بسهولة".[٣]

وعبر تقنيّة الاختزال وخاصيّة (المحذوف) وعزل النّسق المرتبط بالإطناب التفصيليّ يتمُ التّشاكل بين البناءِ المعماريّ الهندسيّ الشكليّ والمضمونِ وترتبطُ الثيمة بالأداءِ، ويصبحُ الشّكل الجماليّ وفقَ هذه التّقنية إحدى مُهيمنات التّكوين

الكلّي للعمل الأدبيّ ومقوماتِه، الذي يتضمن تعدّديّة على مستوى الرؤى التي ينتجها مثل هذا النوع الإجناسي الاختزالي، ومن البداهة أنْ يتمّ إنتاجُ عناصر سردٍ تتناغمُ مع هذه الصيرورة البنائيّة وتنعكس على نوع الحبكة والشّخصيات والمكان والزمن السرديّ والحدث، وعلى الاستهلال والتنامي وتعدّد مستويات السّرد والنهاية؛ ويصبح التّكثيف ليس تقنيّةً بل بؤرةً لتقديم هذه العناصرِ وفقَ إيقاعٍي ربطُ بين المبنى والمعنى السرديّ، ويتمّ هذا التوظيفُ الذي يحيلُإلى"نصوص ما بعد الحداثة التي يُعالج فيها الزّمن في العالم التخييلي غير المحدد ليست سهلةَ التأثير بنمط التركيب الذي تقاس فيه المدّة فهناك بعضُ النصوصِ التي تحجب المعلوماتِ بشأن سلسلة الأحداث والأفعال في الزّمن"(٤).

- الرواية القصيرة و تقنية التكثيف:

نلحظ في هذا النمط أنَّ التكثيف يقود إلى نوعٍ من الاستعانة بالاستبصارِ الصوريّ والتركيز على المعنى، واللّجوء إلى التّرميزِ والتّشفيرِ والأحداثِ العجائبيّة والغرائبيّة، والتّركيز على الحوارِ بوصفه دالّة اختزاليّة وطريقة نوعيّة لتقديم الشخصيّات، إلى جانب الاهتمام بجماليّة الاستهلال وعمق الانتقالات والتحوّلات على مستوى الحَدث وبناء الشخصيّة، وانطلاقًا من هذه الخصائص يعكسُ هذا النّمط شعورًا بأنّنا إزاءُ شعريّة السّرد الذي ينتقي عناصرَه بتركيز وتصوير وتكثيف؛ ولذا نجدُ مثلَ هذا النّمط يستعيرُ بشعريّة القصّة القصيرة، ويبتعدعن (بانورامية) واستطرادات السّرد الروائيّ القائم على روح التفاصيل، وميل الرّواية القصيرة إلى التقنيات أكثر من اهتمامها بالرّسالة المباشرة والمضامين المتضخمة،فالاختزال الشديد يحتّم وجود لعبة سرديّة غير قائمة على المعايير التقليديّة في السّرد.

واستنادًا على ما تقدّم فإنّ جنس الرّواية القصيرة يمثّلُ حقلًا تجريبيًّا متمرّدًا على الشّكل التقليديّ الكلاسيكيّ للرواية بنسقها المتوالد عن السّرد الأسطوريّ والملحميّ؛ فإنّ ملحميّة الرواية القصيرة تكمن في قدرتها على تقديم خطابٍ

يعتمدُ بلاغةَ المعنى باستثمار تقنياتٍ تجعل منه نوعًايجذبُ الأذهانَ ويفعّل التّلقي ويجعلُه يميلُ إلى تناولِ الواقعِ بوسائلَ فنيّةٍ وبؤرَ وزوايا جديدةٍ، وبما يشكّل رؤية جديدة إلى الواقع بحسبِ مصطلح (رؤية العالم) الذي اقترحه (لوسيانغولدمان)، فالنّص عنده "سيرورة تشيّد داخلها الآيديولوجيات وتتنافذ وتتحوّل لتأخذ أشكالًا جديدة ملائمة لمضامينها التي تفرزها تحوّلات المجتمع التاريخية"(٥)، أيْ أنّ النّص الإبداعيّ وشكل الخطاب يرتبطان بإفرازات وتحوّلات المرحلة، والرواية القصيرة هي نتاج المجتمعات والتطوّرات الحديثة وظهور معايير وخصائص السّرعة وتعقيدات الحياة، وهذه تنعكس على تشكيل مضمون وابتكار البناء الهندسيّ الشكليّ "فالشكل متأصل في المضمون، فهو في الوقت الذي يشكلّه يتشكل به".(٦)

الرواية القصيرة والتقنيات الفنيّة:

إنَّ (الرواية القصيرة) بوصفها فنًا سرديًّا محدّدًا غالبًا ما تحفلُ بحشدِ الرّموز والإشارات وتبنّي التقنيات والعمقِ الفلسفيّ والذهنيّ كبديلٍ عن الإسهابِ الذي يصيبُ البناءَ السرديّ بالترّهلِ وتشتّت المعنى، وبالاتكاء على هذه الخصائص يحيل العمل إلى مساحة للمتعة والحضور المعرفيّ، ونجدُ هذا النوع الإبداعيّ يرتكزُ على استثمارِ الإيحاءِ الناتجِ عن التّكثيف والإيجازِ وعمقِ الدّلالة الناتج عن التّمركز حولَ المعنى المحدّد والمؤطّر؛ وبسبب كلّ ذلك كان لابدّ أنْ يؤديَ إلى استثمار جماليّة الأداءِ اللغويّ والعناية بالطّاقة اللّسانيّة بوصفِها الغطاء أو الحاضنة التي تتفاعلُ داخلَها كلُّ فواعلِ العملِ السرديّ.

تقنية الحذف في الرواية القصيرة

ولعلّ تقنية (المحذوف) في النّسق المختزلِ لا تعني الحذف الذي يخلّ بالمعنى بل إنَّ المحذوف يفعّل المضمون الكلّيّ الذي يمثّل البنية العميقة، وفاعلية الاختزال والتّكثيف الذهنيّ تؤدي إلى التّناغم بينَ الحضورِ والغياب على مستوى صيرورة الرؤى؛ وكلُّ ذلك يؤدي إلى خلقِ إيقاعٍ متوهّج يجمعُ بينَ جماليّة البناء الشكليّ الهندسيّ وبراعة المضمون، "وهذا الحذف يتضمّن وظيفة

سرديّة ضروريّة لفهم الكل، فهي تتعلّق بالإيقاع؛ إذ تسرّع حركة السّرد وكذلك تتعلّق بالأسلوب والاختيار الجماليّ".(٧)

الخصائصُ الأسلوبيّة الشكليّة والضمنيّة :

حاولَ الباحثُ (أبوالمعاطي الرمادي) أنْ يحددَ أبرزَ الخصائصِ الأسلوبيّة الشكليّة والضمنيّة المميزة لهذا الجنس الأدبيّ النثريّ السرديّ، على النّحو الآتي:

١- حجمٌ متوسّط لا يمكنُ النّظر إليه على أنّه حجمٌ لقصّة قصيرة، ولا يمكنُ النّظر إليه على أنّه حجمٌ لرواية طويلة، وهو حجمٌ غيُر محكومٍ بعددٍ محدّدٍ من الكلماتِ.

٢-استهلالٌ ذو طبيعةٍ خاصّة : فتميلُ الرّوايات القصيرةُ للاستهلالاتِ المركّزة المكثّفة؛ بسبب اعتمادها على شخصيّة محوريّة واحدة، وحدثٍ محوريّ واحدٍ ولايتعدّى استهلالُها الفقرة الأولى ، وأحيانًا السّطر الأوّل، ويتميّز بشيوعِ الحسّ الكوميديّ، أو التراجيديّ، والتأريخ للبطل والمكانِ.

٣- اللغة : تتماز لغة الرواية القصيرة باللغة المكثفة وتقترب بالسرد من الشعر.

٤-ازدواجيةُ الدلالةِ؛ فالكاتبُ لايصرّح بل يلمّح، ويتركُ الكثيرَ لعقليّة المتلقي الاستشفافيّة، ودائمًا لسرده أكثرُ من دلالة.

٥- بطلٌ محوريٌّ واحد وبقية الشخصيات فيها ملحقة بالمركز.

٦-حدثٌ مركزيٌّ واحد: تقوم الرواية القصيرة على حدثٍ مركزي واحد يستقطبُ كلَّ مكونات العمل.

٧- وجهةُ نظرٍ خاصة للواقع؛ تميلُ الرّوايات القصيرة إلى تحويل مدركاتِ الواقع البسيطة إلى فعلٍ مرئيٍّ محسوس،وتغلب المألوف واليوميّ والنّادر والثّانوي على الأساسيّ والمباشر.

٨-وصفٌ موجزٌ: تعتمدُ الرواية القصيرة على الوصف الموجزِ الفعّال.

٩- ملمحُ السّخرية؛ من العلامات المميزة للرواية القصيرة ملمح السخرية، ويكون أحيانًا بأسلوب الاستفزاز وأحيانًا بالرسم الكاريكاتيري،وبالمواقف

الكوميديّة،والتعليقات المضحكة.

١٠-فضاءٌ خاص يتسم بالمحدوديّة، يستمد رحابَته المكانيّة والزمانيّة من القفزات والوثبات الناتجة عن توارد الخواطر.

١١-إثارة الأسئلة : النّص الروائيّ القصير يثير كمًّا من الأسئلة دون الاهتمام بطرحِ أيّة إجابات.(٨)

أيْ الرواية القصيرة -حسب الرمادي- تنمازُبحجمٍ متوسّط، واستهلالٍ ذو طبيعة خاصّة، واقتصاد ولغة مكثّفة وازدواجيّة الدّلالة، نوعية خاصة من الأبطال، وكذلك حدث مركزيّ واحد، ووجهة نظر خاصة للواقع،ووصف موجز، ومكان وزمان لهما طبيعة خاصة،وملمح السخرية، وإثارة الأسئلة، ولم يحدد زمن الإنتاج ولا زمن الإلقاء ولا القراءة؛ أيْ أنّ المعيار الزمنيّ الذي أخذ به بعض النّقاد في التّقعيد للجنس الأدبيّ بشكل عام لم يتوقّف عنده.

بالتّأكيد إنّ مايقدمه (الرّمادي) لا يمكن أن يطبقَ على نصوصِ الرّواية القصيرة بشكلٍ عام، بل لا يمكن حتّى أنْ يتوافقَ مع تجربة فرديّة واحدة لكاتبٍ معيّن، والسبب في ذلك يعود إلى طبيعة الرّواية القصيرة المتداخلة إجناسيًّا وتاريخيًّا وجماليًّا مع الرِّواية من جهة والقصّة من جهة أخرى.(٩)

روايات (هيثم بهنام بردى) أنموذجًا للرّواية القصيرة:

ومن البداهةِ أنْ تمثّل رواياتُالروائيّ (هيثم بهنام بردى) أنموذجًا متقدّمًا لهذا النوعِ (الإجناسيّ) المنفصلِ نوعيًّا عن النّسق السرديّ الكلاسيكيّ والتقليديّ للسرد الروائيّ، لكنّ مِزية هذه الأعمال الروائيّة ونمذجة اشتغالها أنّها لم تكتفِ بحيازة خصائص الاختلاف والمغايرة فحسب؛ بل انصهرت وتماهَت مع نزعة التجريب بوصفِها مهيمنة دالّة وحاضرة داخل الاشتغال الفنّي والفكريّ، وما تناوِلنا النقديّ إلاّ إضمامةٌ من الجهدِ القائمِ على كشفِ عوالِم وشفرات هذه الرّوايات التي اتّسمت بالثّراء المضمونيّ إلى جانب الاستثمارِ الجماليّ لتقنيات الشكل الفنيّ(القصير)، ومن خلال المعاينة الفكريّة يمكن إدراك أنّ الروائيّ (هيثم بهنام بردى) لم يلجَأ إلى النّزعة السّرديّة القصيرة ترفًا أو لأجل المغايرة

لذاتها؛ بل إنَّ هذا التوجّه يكشفُ ويبرهنُ على وعي الاختيارِ وقصديّة الفعل الإبداعيّ واستعارة البناءالهندسيّ الشكليّ للتعبير عن المضامين الرّصينة، ويصبح العملُ الروائيُّ القصيرُ عنده منظومةً تحتشدُ فيها الدلالاتُ والاشتغالاتُ وتنوّع التقنياتُ، وصولًا إلى نصٍّ لغويٍّ سرديّ يتّسم بالاختزال ونضارة الإيقاع والتّعالق مع الرؤى الّتي تكشف أزمةَ الإنسانِ وصراعِه مع ذاتِه ومع الآخر ومع الكون، باستخدام بؤرِ الصراعِ التي تحتفي بالمكابدةِ الوجوديّة بمختلفِ أبعادِها السيسيولوجيّة والسايكولوجيّة والسياسيّة،وإنّ إتقان الروائيّ(بردى) للُّغة المكثّفةِ المختزلةِ ومهاراتِها؛ مكّنتهُ من تشكيلِ صورٍ وأوصافٍ بمستوى عالٍ من الشعريّة، ينطلقُ فيها مرّة من وجهة نظر الراوي الذي يأخذُ على عاتقه رواية الأحداثِ ووصف شخصياتِه وأماكنه، ومرّة من منظور الشّخصيات، وفي كلا الحالتين يستغلّ الروائيّ إمكاناتِه السّرديّة[١٠] وطاقاتِها اللُّغوية مما ينمي مهاراتِه اللُّغوية؛ ولذا نجدُ الروائيّ يرتكزُ على توظيفِ واستثمارِ(الاستعارة) بمعناها الفكريّ الشامل وليس بمعناها البلاغيّ حسب؛فهو يتشاكلُ مع الفكرِ والأحداثِ والتاريخ واليوميّات والنزعة (الاكيولوجيّة) (القيمية)؛ ليؤسسَ عوالمَ جديدةٍ وصياغة السؤال الوجوديّ الإنسانيّ المؤطّر بجماليّة الاشتغال الدلاليّ والتمركز حولَ مفهومِ (الرؤية) التي تنفتح على عوالم أكثر اتّساعًا وتعبيرًا، وإنّ حضورَ مفهوم الرؤية وجعله البؤرة المركزيّة للعمل هو تحليل يؤدي إلى كشف الشفرات والنّسق الدلاليّ القائم على فاعليّةِ التّناغم والتّنافذ بين البناء الشكليّ والمضمون[١١].

إنَّ مجملَ أعمالِ الروائيّ تعكسُ هذه الخصائصَ والاشتغالاتِ مع تنوّع المضامينِ والتوّجهاتِ، فهناك انتقاءٌ شديدُ الحساسيّة للأجواءِ وبيئة المكان وحضور المعنى الكلّي المشفّر غالبًا داخل بنية السّرد، وحضور النّزعة التّجريبيّة في أعماله تحيل إلى مساحة من الاستعارات و(الكولاجات) السرديّة واللّجوء إلى الترميز واستثمار أبعاد الترميز في الأحداث العجائبيّة والغرائبيّة التي غالبًا ما يلجأ أو يميل لها في التعبير عن الرؤى والمضامين المتقدّمة.

(هيثم بهنام بردى) واحدة من الذوات الإبداعية التي استطاعت أن تشق لها طريقًا في الإبداع السّرديّ– ولاننسى كذلك جهودَها في البلوغرافيا الرّاصدة لبعض الحقول الإبداعية– إذ تمكّن وعلى نحو لا يقبل الشّك من تشكيل أكثر من هُوية إبداعيّة سرديّة.

ونجدُ منظومةً من الإحالات المرتبطة بالتّداخل التناصيّ واستعارة أسماء المشاهير من الأدباء وتوظيف الموروث المعرفيّ بأشكالِه وأبعاده كافّة، ومجملُ أعمال الكاتب تحيلُ إلى جماليّة الأداء اللّساني على مستوى انتقاء الجملة السرديّة، والتّمكن من الأسلوب الزاخر بتعبيريّة مؤثّرة يعكسها الميل إلى النّسق الشعريّ الذي تتّسم به عمومًا أعماله المتنوّعة، ويتوفر حضور التّقنيات السّرديّة من أنساق التّتابع والتّواتر وتقنيات المفارقة السّرديّة المتجسّدة في الاستباقِ والاسترجاعِ، حيثُ تجتمعُ جميعًا لتوفيرِ مقوّمات هذا الجنس الروائيّ.

ونلحظُ أنّ شخصيّاتِ الروايات غالبًا ما تميلُ إلى النّمط الإشكاليّ فهناك صراعٌ بين الذّات والآخر وبين الذّات والواقِع، ويبقى البطلُ الإشكاليّ يكابدُ ويكافحُ من أجلِ الوصولِ إلى غاياتِه الإنسانيّة؛ ولهذا فإنّ مفهومَ البطل يعكسُ مدّيات الفكرة التي يتمركزُ حولَها هذا النّوع من الصّراع السايكولوجي والقيمي، وتشعر أن ثمّة رفضًا واحتجاجًا وتمركزًا حول الوعي عندَ أغلبِ الشخصيّات في الروايات وهي خصائص (البطل الإشكالي) عمومًا؛ فأبطاله أصحابُ موقفٍ ورؤية سواءٌ أكانت رؤية سياسيّة أم اجتماعية أم سايكولوجية أم قيميّة، وخصائص الأداء الإشكالي للشخصيات تعبّر عن أزمة وجودٍ حقيقيّة من خلالِ معاناةِ هذا النّوع من الشّخصيّات الّتي تعكسُ رفضًا ضمنيًّا للواقع.

فالبطلُ الإشكالي غالبًا ما يعيشُ على "الحافات الحرجة؛ إذ لا يمكنُ احتسابه على صفة البطل الإيجابيّ كما لا يمكن أن يكون بطلًا سلبيًّا، وكذلك لا يمكن أن يكون بطلًا منتميًا إلى واقعه أو ذاته، وفي الحين نفسه لا يمكن أن يكون غير منتمٍ إليهما، ومن هنا كان (حاضرًا، مغتربًا) فالصّراع الخارجيّ الذي ينشأ في داخله حيال احتجاجه على قيم الواقع غير السويّة من وجهة نظره،

قبالة ميله إلى ما يؤمن به من قيم يعتقد أنها سوية، مما يتسبب بصراع داخلي"[١٢]، ووفق هذه الدّلالة نجد توظيف المونولوج الداخليّ والتّأمّل الذاتيّ والنّزعة إلى الماضي في أبطال روايات الكاتب عمومًا.

الرواية القصيرة والصراع في رواية الغرفة (٢١٣):

إنَّ أعمال (هيثم بهنام بردى) تزخرُ بهذا الصّراع بين الذّات والآخر وبين الذّات والواقعِ الاجتماعيّ بصورةٍ أوسعَ، والشّخصيات تحاولُ خوضَ غمارِ التصدّي للواقع وتغيّره والإسهام في تبنّي القيم الإنسانيّة التي تعيد التوازن إليه، وعمق هذا الصّراع يكشفُ عن منظومةِ القيم وشبكة المضامينِ التي تؤطّر هذه الأعمال وما يتسبب ذلك من اغتراب الشّخصيّات.

ونجد في روايةِ الغرفةِ (٢١٣) مثلَ هذا الزّخمِ المُتصاعد لمفهومِ الشّخصيّة الّتي تسعى لترميمِ الواقعِ والتّماهي معَه ورفضه في آن واحد؛ حيث تُجسد الرّواية منذُ استهلالِها وحتّى نهايتِها أجواءَ الحربِ الأهليّة في لبنان في منتصف السّبعينات من القرن الماضي مع مساحة دالّة؛ لربط هذا الواقع مع واقع المقاومة ضد الصّهاينة، ممّا يوحي بأفق دال على التّشارك في مفهوم الدّفاع والصّراع وبأنّه يرتبط بهذا الصّراع الذي يمثّل البؤرة المركزيّة للتّوتر والخراب.

وقد صدرت الرّواية عام ١٩٨٧م،وهي تقدّم رؤية تراجيديّة للصّراع الداخليّ في بلدٍ يحمل كثيرًا من الخصائص والدلالات التاريخيّة والجغرافيّة، وبين مهيمنات الصّراع الخارجيّ المتمثّل بالعسكرة الصهيونيّة، وسنعتمد في تناولِنا لروايات الكاتب المتعدّدة والمنشورة ضمن الأعمال الكاملة كمرجع لهذه الدراسة [*]، وعنوان الرواية يشير إلى الغرفة (٢١٣) ضمن إشارة مكانيّة للمشفى الذي يشهدُ لجوءَ المصابين برصاصِ الحربِ الأهليّة والإحالة المكانيّة تعكسُ أنّ الصّراع ما زال قائمًا، وإنّ هناك استهدافًا للجسد وهناك إحالة ميثولوجيّة ضمن المخيال الشعبيّ للتشاؤم من العدد (١٣).

فالعنوان بابُ العمل الأدبيّ ومدخلُه، وأهميّتُه تتجلّى في الوظائفِ المتعدّدة والمختلفة التي يفترض أنْ يضطلع بها في سياق تلقي النص؛ ذلك

أن أهميته تتمثل – أولًا وقبلَ كلِّ شيءٍ– في عملية إثارةِ الفضول والدّهشة وحب المعرفة، والبحثِ عن الإجاباتِ التي تقفزُ في اللحظات الأولى من معاينة المنتج الأدبيّ.[١٣]ومن ثم إنّ أوليّة تلقي العنوان تعني قيام مسافة بين العمل وعنوانِه، بما يمنح الاثنين استقلالَهما بنسبة أو بأخرى؛ ليستقل العنوان بمقاصد نوعيّة و بالتالييفرضُ اتصالًا أوليًّا نوعيًّا بين المرسل والمتلقي.[١٤]

وانطلاقًا من هذا فإنّ العنوان بوصفِه الشِفرة المبكّرة أو الإضاءة الأولى؛ يحملُ كثيرًا من الدّلالات واجمالًا نجد اهتمامًا ووعيًا جماليًّا وفكريًّا في صياغة عُنوانات الرّوايات، فالعنوان يحيلُ إلى المتنِ ويقدّم إشارةً له أو إحالة عليه؛ وهذا ما يعكس سيمياء العنوان الذي "يعدّ الرّكيزة الأساسيّة لمعرفة النّص والدّلالة عليه، مثلما نسمّي الأشخاص فإنّ العنوان يعني الاسم للكتاب فالعنوان للكتاب كالاسمِ للشيء به يعرف وبفضله يُتداول، يشارُ إليه ويدلّ به عليه، والعنوان بما يحملُه من قصديّة فاعلة لكشف الباطن بفعل إرادة ملزمة للبداية وإخراج المعنى؛ لذا فإنّه يكون صِلة قائمة بين مقاصدِ المُرسلِ وتجلياتِها الدّلالية في العمل"[١٥]، والكاتبُ يجعل من العنوان الرّئيسي وأسلوب العناوين الفرعيّة التي تنتظم بها الفصول للدّلالة على المعنى المراد ووسيلة من وسائل تقديم الشخصيّة واختزال السّرد. وتذهبُ إحدى الدّراسات حولَ ظاهرة الحرب الأهليّة المتزايدة في أثناء الحربِ الباردة وفي أعقابها إلى أنّ تراجعَ الحروبِ الدّولية أدى إلى انتشار الحروب الأهليّة،ولاسيما التي تستندُ منها إلى منافسة عرقيّة أو طائفيّة مصدرًا للصّراع، وعدّه "الحرب الأهليّة الجديدة مختلفة جذريًا عن أسلافِها من الحروب الأهليّة؛ إذ تتميّز الحروب الجديدة بأنّها ظاهرة إجراميّة أكثر منها سياسيّة"[١٦]. وثمّة انتباهة أخرى تعكسُ دلالة في إحالتها وهي – العتبة النصيّة– التي بدأ بها الكاتب رواية (الغرفة ٢١٣) وهي استعارة تناصيّة لمقولة شهيرة للروائيّ الأميركيّ (إرنستهمنغواي) التي عبرّت عنها أعمالُه وفلسفة الكفاحِ والمعاناة التي وسَمت مُجمل شخصيّاته لاسيما روايات الحرب عنده، وأصبحت هذه المقولة مثلَ شفرةٍ متداولةٍ؛ لعمق معناها ودلالتها، والمقولة

هي: "ولكنّ الإنسان لم يخلق للهزيمة... الإنسان قد يدمّر ولكنّه لا يهزم... همنغواي"(١٧).

فالأجساد أو الشخصيّات التي عانت انكسارًا سايكولوجيًّاوإصابة فسيولوجيّة وعطب في الجسد، ووجود الغرفة الضيّقة داخل المشفى – دلالة المكان المغلق– كلّها لا تُلغي أنّ الإنسان لن يهزمَ، على الرّغم من الحربِ والخرابِ وضياعِ الوجودِ الإنسانيّ في محنة التأزّم الفادحِ الذي مثّلته الحربُ الأهليّة وبشاعتُها وويلاتُها على الشّعب اللبنانيّ، وتداخل هذه الحرب أو الاحتراب المكوّناتيّ الداخليّ مع الحرب الخارجيّة التي تستهدفُ الشّعوب العربيّة الممثّلة بالتّحالف الامبرياليّ الأميركيّ والصهيونيّ، وهذه الإشارة الذكيّة تعكسُ أنّ الاحترابَ الداخليّ مرتبطٌ بالصّراعِ الخارجيّ؛ بدلالة وجود الشّخصيّات التي تنتمي إلى كِفاح الشّعب الفلسطينيّ بصيغة المقاومة، والرّواية نقلت وقائعَ الحربِ وتداخل هذا القصد ضمن سيرورة الأحداث المتفاقمة.ولعلّ أهم خصائص الاختزال في هذه الرّواية أنّها وضعتْنا في مستهلّ (التوطئة) إزاءَ مشهدِ القتالِ والحرب، ولم يسعَ الكاتبُ إلى الوصفِ أو الإسهابِ كما نجدُ ذلك في التّجارب الرّوائيّة التقليديّة، فكانتْ جملةُ الاستهلالِ هي شفرةُ العملِ ودلالتُه وهي تحيلُ إلى ما بعدَها وتتبئُ بما سيحدث:

– "إنَّه القصف مرّة أخرى.

تعالتْ أصواتُ الانفجاراتِ وأومضَ اللّيل ببريقٍ باهرٍ همستْ الفتاةُ: إنّه قريب جدًا... قفزتْ من الفراشِ وهرَعت نحوَ بابِ الغُرفة في غلالة النّوم، حافية متلصّصة وقدماها تقودانِها غريزيًّا نحو الملجأ، وقفت جنب حائطٍ متصدّعٍ وحدّقت من خلال الظّلمة المتفشية، – هاهو فمُ الملجأ كأنّه مدخلُ مغارةٍ منسيّة في جبلٍ جبّار، والصفائحُ المليئةُ بالرّمل تغطي بابَه حتّى موضعَ السرّة، والصمتُ يلّفه... الصمت يلّف بيروت، لهنيهة وامضة، ليت هذا الصّمت يمتدُ ويتكاسح حتى آخر الحياة إنَّه صمت من نوع خاص، صمت مقدس"(١٨)، وهذا المشهدُ الاستهلاليّ ينطوي على دلالاتٍ كثيرةٍ وموحية للتعبيرِ عن تراجيديا

الواقعِ وتحوّل مدينةٍ جميلةٍ وشاعريّة كبيروت إلى مكان (ديستوبي) ليس فيه غيرُ أصواتِ القصفِ والرّصاصِ وأكياسِ الرّمل ولمحات المراصد وتزاحمِ البشرِ في البيوت الآيلة للسّقوط والملاجيء التي يُهرول نحوَها الناسُ بحثًا عن البقاءِ والأمانِ.

وهذا المشهدُ الذي مثّل التوطئةَ هو المهادُ أو المدخلُ الاختزاليّ لأحداثِ الرّواية، اتّسم بدقة الوصفِ المكانيّ للملجأ واتّسم بتكثيف فنيّ بتصوير الرّعب الذي تثيرهُ الانفجاراتُ في عمقِ الليل إلى جانب استثمارِ الحوارِ الذي يجري بين الشخصيّات المقموعةِ داخل مكان معادٍ – بحسب تصنيف جاستون باشلار للمكان المعادي والأليف– فبيروت لم تعد مكانًا أليفًا، ونجد دلالات الحوار بين الطبيب والشخصيّة المركزيّة في الرواية، وهي شخصيّة (هناء) التي تمثّل المحورَ داخل الرّواية: "إنَّ بيروت أمست جثة تذروها الرّياح العاصفة برائحتها النتنة، إذ أنها كانت النعش وبيروت هي الجثّة...

- بمَ تفكرين هناء؟
- اتأمّل بيروت.
- بيروت أصبحت اسمًا في صفحة منسيّة من كتاب التاريخ...

واستطرد معجبًا بتشبيهاته:

- بيروت هي روما ولكن أين نيرون؟
- ثم تمطّى مفرقعًا عظامه بكسل:
- رغبتي في النّوم لا تقاوم.

سألته بآلية:

- ألم تنم أمس؟

قال بتذمّر شديد:

- في الملجأ؟
- ثم أشعل سيكارة ومجَّ منها نفسًا عميقًا وأكمل
- كالعادة..."(١٩).

هناك علاماتٌ أو دلالاتٌ سيميائيّة في هذا المشهدِ ومنها الملجأ، وهو إحالةٌ إلى المكانِ(الديستوبي) الخانق، وبحسبِ المرأة (هناء) وتساؤلاتُها عن جدوى الحرب، وإذا ما تناولْنا التناقضَ بين الحال التي هي فيها وبين دلالة أو سيميائيّة اسمها (هناء) إلى جانب اللّيل الّذي يوحي بالضّياع والخراب، والسّيكارة واشعالها كعلامةٍ على الاحتراق،أو أنّها وسيلة احتراق للهروبِ من حرائقَ أكبر، ونجد (بيروت) وقد استحالت إلى جثّة، كعَلامةٍعلى موتِ المدينة وكأنّها أنثى سليبة استسلمتْ لقدرِها، ونجد علامة إحاليّة سيميائيّة هي (نيرون)، وهو يمثّل الوجه البشع لمُشعلي الحرائقِ ورمزًا للخرابِ على مستوى التاريخ الإنسانيّ.

إنّ كلَّ الصفاتِ أو الطقسيّة (الدستوبية) للمكان أحالت إلى أنّ الملجأَ هو في الحقيقة قبرٌ على سبيلِ المعنى المجازيّ، ويمكنُ ملاحظةُ قيمة الاختزال واستثمارُ الوصفِ المرّكز والحوارِ للتّعبير عن هذه الرؤى والأفكارِ، وتمثّلُ شخصيّةَ(هناء) الشّخصيّة المركزيّة والمحوريّة في الرّواية، من خلال بنية علائقيّة تربِطها بسائرِ شخصيّات الرّواية، وهي تمثّل الرّاوي المُشارك والشاهد في مجمل تراجيديا الواقع الذي تتعمّق الرّواية فيه؛ عبرَ تناول الشّخصيّات الأُخرى التي تتعرّضُ للمكابَدة والمعاناةِ من بشاعةِ الحرب، وقد اعتمد الروائيّ ولدوافعَ تعميقِ تعددّية الصّوت داخل الرّواية وإلى الاختزال ممّا جعل الرّواية تعتمد في تواترِها على العناوين الّتي تمثّلُ كلَّ فصل فيها، وكلُّ فصل يحملُ أو يُعَنون باسم الشخصيّة، فهناك (هناء) و (ثائر) اللذان يمثلاّن الثنائيّ على مستوى السرد والتمثّل (البوليفوني)؛ من خلال أنّ كلّ فصل يمثّل وجود الشخصيّة والصيغة الكيفيّة للسّرد والمرتكزة على ضمير المتكلم؛ وهو ما يحيلُ إلى السّرد الذّاتيّ وتموقع السّارد في بؤرة سرديّة تمثّل المنظورَ الذي تنطلق منه الرؤية السرديّة. و(ثائر) هو الاسم الحركيّ لشخصية (زكريا سلمان) الذي يُعاني من واقع مرير ومن ميله وحبّه لشخصية (هناء) وإصابته في نهاية الرّواية، وبين هاتين الشخصيتين نَجد شخصيّات أخرى تُجسّد معاناة الحرب

لاسيما شخصية (سعد) على سبيلِ المثال الذي يتحوّل وجودُه إلى كابوس حينَ علم به (ثائر) ويتحوّل الحلم إلى كابوس للدّلالة على المِحنة، "كفّاه المزهرتان بالعروق النافرةِوتقبضان على رقبتي يصرخ:

- لم قتلتني يا زكريا؟

ألهث مختنقًا وألهج بصوت واجف:

- من أنت؟
- ألا تعرفني يا ابن سليمان؟

صدري ينكمشُيغدو خليّة محتضرة، أهتف بملء حنجرتي:

- لا

قال بتصميم واثق:

- وسعد، انسيته...؟

هنا فقط أحسست أنني أموت مرتين، مرّة اختناقًا ومرّة حيًّا.

- لا تقتلني يا سعد إنّي بريء.. لم أقتلك يا سعد.. بريء..
- سعد بريء لا تقتلني... بريء... بريء.

أحسّوأنا في لهب الحلم بشيء بارد يلامس عضدي العاري، وصوت رخيم كأنه مرسل من سماء قدسيّة يأتيني كحفيف الأشجار ملاك مبتل بالحب...

- ثائر... ثائر..."[٢٠].

ولم يكن سعد سوى رفيقَ السّلاح، لكن الدّلالة تكمن في أنّ الحياةَ تحوّلت إلى متاهةٍ مقلقةٍ وعدميّة لا نعرف فيها الصديق من العدو، وحين وضع الكاتب عنوان الفصل (الحلم) فإنّه أقامه على المفارقةِ؛ فيتضمّن المعنى النّقيض أيْ تحوّل الحلم إلى كابوس، ودلالة الكابُوس تشيرُ إلى أنّ الحرب قد تحوّلت إلى كابوس يوميّ؛ مما يؤدي إلى نوعٍ من الانفصالِ والاغترابِ، ويصبح السؤال مع الذّات والآخر جزءًا من هذا القلق الوجوديّ، "ونتيجةً لهذا يحاول الفردُأنْ يخلقَ لنفسه عالمًا روحيًّا يكون فيه الوعي في علاقة مع جوهر ذاتِه ولكنّه في عالم الإيمان؛ لكي يتجاوزَ هذا الاغتراب"[٢١]، وهذا النّوع من الإحساس

الفادحِ بالآخرين يتحوّل إلى وساوس ترتبط بما أسماه (هيجل) بالاغتراب الذّاتي الذي ينشأ نتيجةَ طغيان الخرابِ والعتمة في الواقع اليوميّ، فحلم (ثائر) برفيقه (سعد) يتحوّل إلى مسألة اغترابيّة وعن سؤال المعنى ووساوس الذات، فهو وعي احتجاجيّ وإنّ أعزّ الكائنات قد تتحول إلى كابوس في ظل اللّحظة التّاريخية المأزومة.

ولكي تتوازنَ هذه المَسحة الاغترابيّة بوجود الشّخصيّة والأفق الباعثِ على الوجودِ الحيّ؛يحيلُنا إلى قصّةٍ فيها كثيرٌ من العواطِف التي تزدهرُعلى الرّغم من الجدب ورغم القذائفِ والمصير المجهول، وتتحوّل معاناة (ثائر) إلى مسحة رومانسيّة مع هذا الواقع المرير، وهي إشارة بأنّ الحياة كامنة على الرغم من كلّ ما يصيبها من خفوت وتلاشٍ، "نقلتموني إلى هنا.. وعالجتموني، أحرقت الهويّة لكي أبقى مجهولًا لغزًا لا تُفكّ رموزه، وإنّي الآن أمامك، أتملّى وجهك المليح. قلت بدلال ممزوج بتردّد: – أوه... زكريا"(٢٢).

ويتصاعدُ الموقفُ في عدم معرفة (هناء) لـ(ثائر) وغموضِ شخصيته وهناك دالّة ضمنيّة على ضياع الهويّة؛ ليس بمعناها المقصود في السياق وإنّما بمعناها الكلّي. "وبعد فترة صمت ليست طويلة قلت:

- هناء
- نعم
- أنت جميلة. (مجنون)

صعد الدّم إلى وجنتيها دفّاقًا حارًّا ولكنّها قالت مبتسمة:

- أكمل اللعبة.
- أيّة لعبة

قلت بخجل، بيد أنّها استطردت

- ستقول بعد قليل أنّك تحبني؟
- نبرت بصدق
- غريب...!!

سألت؟

- ماذا...؟
- كأنّك تقرأين أفكاري

(وتحسب نفسك ذكيًّا)

فقالت باندفاع مفاجيء وبنبرة دافقة بالحنان:

زكريا أمامك واجب ينصهر في دائرة الحب"[٢٣]، فهذا المقطعُ السرديّ بين شخصيتيّ (هناء) و (ثائر) يحمل كثيرًا من الدّلالات حول إشكاليّة الحرب وإشكاليّة الحياةِ والحبِّ، ونسغ النّماء الذي ينمو ويزدهرُ ويلوِّحُ في الأفقِ على الرّغم من الرّماد الكالِح، وهي إشارة إلى أنّ الحبّ والإنسان عمومًا لا تهزمُه الحروب مثل (بطل همنغواي) وهذا ترحيل إلى (العتبة) التي استهل بها الروائيّ عملَه، وهذا التّداخل بين الحب والحرب والحياة والموت؛ يجسّد عمقَ المأزوميّة التي تأخذ بخناق الشخصيّات الرئيسيّة والثانويّة المتجسّدة بفعلها والحاضرة عبرَ النّسق الإخباري والإشاري، وليس من المتعذر إدراك الدّلالة السيميائيّة لاسم (ثائر) وهو الاسم الحركي الذي يشير إلى الكفاح، والاسم الحقيقي (زكريا) يحمل دلالة أخرى تتناغم مع الاسم الحركي. والرّواية قائمة على بنية (بوليفونيّة) من خلال تعدّد الأصوات داخلها، ويتم تقديم الشخصيّات عبر هذه التّقنية التي زادتْ في عمق وجماليّة السّرد وتعدّد وجهات النظر، وتبقى الحربُ والذّكريات التي يلجأ إليها الأبطال والمعاناة اليوميّة هي النسغ الذي يتمثّل السرد، ويضعُنا الروائيّ في مشهد الرّواية إلى تعميق فكرةِ الكفاح والوجودِ الفاعلِ ورفضِ الخرابِ والاستعانة بالقوّة في بلاغة سرديّة، والشخصية (هناء) تجسّد دلالة المشهد على الرغم من أنّها على كرسي المكابدة: "شعرت هناء بغثيان مفاجئ فمدّت يدها نحو عجلات الكرسي ودفعتها نحو الأسفل فانطلق الكرسي مندفعًا نحو الأمام هتفت (وارينا):

- هناء
- قالت هناء بعصبيّة:

- سأخرج
- القصف شديد.
- ليكن... إنّه أفضل من القذارة والبول. واندفعت بعربتها ذات العجلات خارجة من الملجأ نحو اللّيل والرصاص والموت المتجوّل في شوارع المدينة وأزقتها"(٢٤).

الواقع هو مشهدٌ يجعلُ الشخصيّة ترفضُ الركون إلى الملاجئ؛ بوصفها رمز العتمة والموت واللّجوء إلى الرفض بحثًا عن الحياة بإصرار على الرّغم من معاناتها الجسديّة بسبب الحرب الكالحة التي لا تُبقي ولا تَذر والجميعُ فيها مشاريعُ للموت المجانيّ وخاسرون في النّتيجة.

الرّواية القصيرة وجماليات رواية (الأجساد وظلالها):

ونجدُ روايةً أخرى تتمركزُ حولَ إجناسيّة الرّواية القصيرة الحافلةٍ بالاستعاراتٍ والاشتغالات الجماليّة ويجعلها من الرّوايات ذات النّسق (التجريبي)، وهي رواية قصيرة موسومة بعنوان (الأجساد وظلالها) التي صدرتْ عن (دارِ أمل الجديدة، دمشق، ٢٠١٧) وتضمنتها الأعمال الكاملة للكاتب (هيثم بهنام بردى) بعنوان فرعي إجناسي (الرواية القصيرة) وهذه الرواية تمثّل أنموذجًا متقدّمًا لتوظيف كثيرٌ من التّقنيات والدّلالات المؤطرّة بالنّزعة التجريبيّة واستثمار (الفانتازيا) والنّسق (الغرائبيّ) فيها.

إذ يشكّل العنوان "مرتكزًا دلاليًّا ينبغي أنْ ينتبه إليه فعل المتلقي؛ بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة ولتميزه بأعلى اقتصادٍ لغويّ ممكن، ولاكتنازه بعلاقات أصالة مقصديّة حرة إلى العالم وإلى النص وإلى المرسل"(٢٥)

ونظرًا لكون العنوان يتشكّل من بنية لغويّة محدّدة العناصر تركيبيًّا،وهو مايفقده السّياق الّذي يسمح له بتعدد الدّلالة؛ لذا فلكي يكتسب العنوان شعريته لابدّ من دخولِه في فضاءِ تأويل المتلقي، فالعنوانُ في وظيفته يراوحُ بينَ حديّ الذرائعيّة والجماليّة، فذرائعيّة العنوان تتحققُ من حضور مقاصدِ المرسلِ في صناعة عنوانه؛ باعتباره جزءًا من هذا النّص،أمّا جماليّة العنوان وشعريّته

فتكمنُ في غيابِ مقصديّة المُرسل وحضورِ تأويليّة المتلقي للعنوان؛ باعتباره نصًّا مستقلًا له بنيته وآفاق تأويله"[٢٦].

ولذا فإننا نستدلُّ من خلالِ العنوانِ عند(هيثم بهنام بردى) على المسحة التي تعكسُ شعريّته، ولكن هذه الشّعرية تتحوّل إلى واقع غرائبيّ من خلالِ التّشاكل الذّهنيّ والوجوديّ والقيميّ بين (شخصيّة رئيسة) هي الروائي نفسُه (هيثم بهنام بردى) وبينَ الشخصيّة المتخيّلة والمفترضة ممثّلة بشخصيّة الرّوائي المعروف (عبد الرحمن منيف) وهو متوفّى، وما يحدث من جدل التَماهي بين الشخصيّتين وظهور شخصيّة الكاتبِ نفسِه مع أخيه (زهير) وأمّه وأبيه، وتلك إحالةٌ أو خاصيّة تشير إلى البعد (الميتاسردي) في الرواية ونجدُ عناصر (الميتاسرد) الأخرى والموظّفة داخل الرّواية، فما وراء السّرد "هو السّرد الذي يعمل دالًا على سرد آخر وهو السّرد مدلول عليه، وقد جاء تيار (ما وراء السرد) كرد فعل لمظاهر الإقصاء والإلغاء التي حلّت بالروائيّ ولإبراز دوره في عملية الخلق الأدبيّ؛ إذ سيكون الروائي طرفًا في التأليف ويضع في روايته إرادته وتصوّره ويترك فراغات للآخر، فالروائيّ يلج عالم الرّواية متحدثًا عن آلياته السّردية التي تدلنا على كيفية نشوء القصّة ونموّها واتصالها"[٢٧].

ووجودُ شخصيّات حقيقيّةٍ في السّرد ومن ضمنِها شخصيّة الروائيّ تعدُ دالّة (ميتاسردية) تقدّم معنى داخل الاشتغال الفنّي إلى جانبِ تحقيقِ نوعٍ من الإدهاشِ والغرابَة؛ تجعل العمل السرديّ ينطوي على متعة ذهنيّة وجماليّة وتداخل الصوتِ السرديّ داخل بنية السرد بأبعاده (المونولوجية والبوليفونية)؛ جعل من الرّواية بنية متماسكة إلى جانب أنّ "حضور صوت المؤلف بشكل جلّي وواضح ليتبنى رؤى العالم أهمّها الرؤية الفلسفيّة والرؤية الجدليّة التاريخيّة والرؤية الإنسانيّة الكونيّة"[٢٨].

تبدأ رواية (الأجساد وظلالها) بمشهدٍ غرائبيّ مرجعي يحيلُ على سيرورةِ الأحداثِ التي ستتصاعد رويدًا رويدًا، لكنّ الفعلَ والحدثَ الاستهلالي يمثّلُ المشهدَ التّعالقيّ الذي سينفتحُ على سائرِ النّسق الحدثيّ في الرّواية، وهو حدثٌ

ذهنيّ مركّب وهو انثيال ذهنيّ في متّصل سرديّ غرائبيّ، يتمظهرُ بتقنيّة السّرد الذاتيّ بالراوي المتماثل حكائيًّا أي أنّه شخصيّة داخل السّرد وهي التي تقدّم فعل السّرد.

إنّ وجودَ المخطوط في الرّواية والرّسائل، ووجود شخصيّة المؤلف واليوميّات والبيلوغرافية أو السّيرة الأدبيّة لـ(عبد الرحمن منيف) والسّيرة الأدبيّة للكاتب نفسِه، كلّها تمثل تنويعاتٍ(ميتاسردية)؛ لتعميق الخطّ الجماليّ والغرائبيّ في البنية السرديّة. ويمثل المقطعَ الاستهلاليّ الآتي من خطر البداية الذي يشيرُ إلى العثورِ على المخطوط الذي يسميّه (الكنز) وهي زُجاجة في قَعرها لُفافةٌ من الأوراقِ "فككتُ شريطَها بعنايةٍ وبسطتها أمامي كانت لفائف من أوراق مكتوبة بقلمٍ جافٍّ وبخطٍّ أنيقٍ،وبدأت أفكّ طلاسمها حرفًا حرفًا، سطرًا سطرًا ورقة ورقة"[٢٩]. ويشيرُ الروائيّ إلى رواية (شرق المتوسط) مضافًا إليها كتابة تحمل عنوان "شرق المتوسط من جديد وجديد"وهذا تعمّق في إدهاشية(الميتاسرد) والنّسق الغرائبيّ، "وما لفت نظري أيضًا أنّ هذه الحكاية أو القصّة أو الواقعة لنسمّها أيًّا منها، لُقّبت كما ورد تحت العنوان الرومانطيقي(شرق المتوسط من جديد وجديد وجديد) من قبل إنسان اسمه (هيثم بهنام بردى) وهي أشبه بمذكرات أو أدب الرّسائل معنونة في التّصدير إلى (الدّكتور عبد الرحمن منيف) وإنّ هذه القطعة الأدبيّة مذيّلة بتاريخ (آذار ١٩٧٨)"[٣٠]، أي أنّ السّارد هو نفسُه صاحب المخطوط أو المذكّرات أو الرّسائل، ويبدأ بسيرة بيلوغرافية الروائيّ و(عبد الرحمن منيف) وذكر أعمالها وإنتاجهما الأدبيّ ومراحل الحياة التي عاشاها.

الرّواية القصيرة و تناصية رواية (شرق المتوسط):

يعلنُ الرّوائيّ عن وجود رواية تناصيّة جديدة تتمثّل رواية (شرق المتوسط) وتبدأُ بأسلوبِ الرّسائل الموجّهة إلى منتجِ الرّواية الأصل كما في المقطع الآتي الذي يمثّل خاصيّة من خاصيّات الإستعارة(الميتاسردية) كما نوّهنا:

"الدكتور عبد الرحمن منيف المحترم

أستاذي الرّوائي الذي لا يبارى

تحيّة ومحبّة:

من مدينةٍ تقعُ حولَ المتوسّط أزجي إليكَ جلَّ احترامي وبقايا شكري على خروجِك من هذه المدينة الملعونةِ بالسديمية والموت الذي يُشترى من دون دفع قيراطٍ واحدٍ، ولا زلت أتساءل هل حقًا خرجتُ من هذه المدينةِ سالمَ الجسد والرّوح من دون أنْ تتحسّر على عضو منه ارتحل إلى اللاّشيء"[٣١].

بما أنّ النّص مساحةٌ خصوصيّةٌ للواقع والتاريخ، فإنّه يمنعُ من المطابقةِ بينَ اللغة كنَسق لتوصيلِ المعنى وبينَ التّاريخ ككل خطي مستقيم إنّه يمنع من تشكّل استمرار رمزيّ يتم اعتباره خطية تاريخيّة لا تؤدي – مهما وجدنا لها من تبريرات سوسيولوجيّة أو سيكولوجيّة– ماعليها من دين للعقل النحويّ والدّلاليّ الخاصّ بالمساحة اللّسانية التواصليّة.[٣٢]

إنّ النّصَ بتفجيره لمساحة اللّسان،يكون هو(الموضوع)الذي سيمكّن من تهشيم الآلية التصوريّة التي تؤسسُ الخطيّة التاريخيّة،ويمكن من ثم قراءة تاريخ منضّد ذي زمنية مجزأة وإرجاعيّة وجدليّة، وغير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد،ومتكوّنة من أنماطِ ممارساتٍ دالة تظلُ سلسلتها المتعددة بدون نهاية أو أصل.هكذا ستظهرُ معالمُ تاريخٍ مغايرٍ يكونُ متحكّمًا في التّاريخ الخطيّ ؛إنه تاريخُ الدّلاليات المنضد بشكل إرجاعي، الذي لاتمثّل لغته التّواصليّة و إيديولوجيته(السوسيولوجيّة، التاريخانيّة أو الذاتيّة) الخفية سوى الوجه السطحي البنية السطحيّة مع إخفاء البنية العميقة، من ثم يلعبُ النّص هذا الدّور في كلّ مجتمعٍ راهنٍ؛فهو يطالبُ بذلك بشكلٍ واعٍ، في الوقت الذي يُمنع منه أو تُوضعُ أمامَه عوائقُ تجعلُه متعذرًا عمليًّا.

ونجدُ التّناص وهو أساسُ المماهاةِ الغرائبيّة بين رواية شرق المتوسط والنّص المتوالد والمتناص معها وكأنّه توكيدٌ على تناسلِ الأمكنة (الديستوبية) وتكاثرِ المدن غير الفاضلة[٣٣]، وإنّ الشرقَ كفيلٌ بإنتاجِ مئات الرّوايات والرّؤى الّتي تتماثلُ، وتتداخلُبالتّناص مع الرّواية الأصل، والسّرد الرسائليّ يمثّلُ وسيلة

تواصليّة كاشفة لمعانٍ كثيرة ويتحوّل خطابُ الرّسائل إلى (موتيف) وهو جزء من السّرد، ويدمجُ فعل الرّسالة مع فعل السّرد ويكشفُ السّرد الرّسائلي عن معانٍ وثيمات ترتبط بالمعنى الكلّي للعمل الأدبيّ وهو أسلوب (ميتاسردي) يعمّق من الأداء الجماليّ النّاتج عن دمجِ الرّسالة بالسّرد، "ويأخذُ السّرد الرّسائليّ وظيفَته داخل الرّسالة ليؤديَ الخطابَ المقصودَفي التّوجه (إلى المرسل إليه) مكوّنًا سردًا قادرًا على خلقِ التّواصل بين المُرسل والمُرسل إليه معبرًا عن الظّروف الّتي احتوتها الرّسالة في أثناء صوغها من سرد الكاتب"(٣٤).

المرسل ـــــــــــــــ الرسالة ـــــــــــــــ المرسل إليه

وبهذه اللّعبة الذّهنيّة الغرائبيّة؛ يتحوّل (عبد الرحمن منيف)من مرسلٍ إلى مرسلٍ إليه أو على الدقة (السرديّة) من راوٍ إلى مروّي له، والمروي أو المادّة السّرديّة هي أفقُ التّناص ومنطوق الرّسالة، وينفتحُ معنى ودلالة (الرسالة) في أنّها تعبّر عن إشكاليّة وجوديّة أعمقَ من الرّسالة العاديّة فالرّسالة الذهنيّة هي الّتي تعبّر عن مدينة (ملعونة) مفترضة هي (مدينة شرق المتوسط) التي يعيشُ فيها المؤلّف نفسُه، ويعاني من العصفِ (الديستوبي) فيها، وهي بهذا المعنى امتدادٌ لمدينة (عبد الرحمن منيف) (شرق المتوسط) التي كانت تحمل صورة استعاريّة لما يحدثُ في الشّرق المأزومِ في مجملِه.

عبد الرحمن منيف	الرسالة	الجمهور
الراوي	الرسالة	عبد الرحمن منيف

ونلحظُ في روايتيّ (الأجساد وظلالُها) و (الطيف) حضورَ الفعل (الفانتازي) بصيغة النّسق العجائبيّ وبعض الأداءات الغرائبيّة؛ لما يمثّله هذا الزّخم المُتصاعد ضمن فعالية التخييل والتمثّل مساحةً أثيرة لجذبِ المتلقّي

لحضورِ؛ التحقّق الإدهاشيّوصولًا إلى عوالمِ اللامألوفِ وكسرِ أفقِ التّوقّع على حدِ تعبير (هانزياوس)، وبطبيعةِ الحالِ فإنّ كلّ الفانتازيا تنتمي وفق المنطق السُّلاليّ إلى اللاّمعقول الذي ظهرت إرهاصاتُه بعد الحربِ العالميّة الثّانية؛ بوصفه أدبًا أو اتجاهًا احتجاجيًّا وصرخةً ضدّ التّدمير والخرابِ، و"السّردُ العجائبيّ والغرائبيّ هو نوعٌمن السّرد يمكنُ رصده ضمنَ سياقاتٍ متعدّدة، وأهدافٍ متنوّعة وبنًى رؤيويّة متعددّة تتقاربُ وتتقاطعُ حينًا آخر، وتقومُ على بسطِ الرؤى وإعادةِ تشكيلِ الفكرِ ضمنَ ذواتٍ موهونةٍ تهربُ نحوَ عالمٍ آخرَ لا معقولٍ ومستحيل ومتردّد"[٣٥]، ولكنْ يجبُ التّفريقُ بينَ العجائبيّ والغرائبيّ الذي نجدُ معطياتِه في رواياتِ الكاتبِ (هيثم بهنام بردى) فالعجائبيّ يرتبطُ أو يجسّدُ الأحداثَ المتخيّلة؛ لكنّها مستحيلةُ الحدوثِ في الواقع العيانيّ، أمّا الغرائبيّ فإنّه ينطوي على غرابةٍ ولا معقولٍ لكنّه ممكن التحقّق والحصول في أحداثِه ولكنّهما بكلّ تأكيدٍ خرقٌ لقوانين الواقعِ وخروجٍ على المألوفِ الواقعيّ.

ونجدُ في رواية (الأجساد وظلالُها) ظاهرةً فنيّةً؛ هي تضمينٌ أكثر من حكاية تتوازى مع الحكاية المركزيّة (السرد الأوّل والثّاني) وهي الحكايات والقصص المضمّنة مثل (حكاية الملك وحارسه الشخصي) الذي حلم به حلمًا مفاده أنّه سينجو من محنة، وحين يتحقق الحلم يقرر الملك إعفاء الحارس عن عمله، وهي قصّة موروثةٌ في المخيال (السيوسيولوجي) العربيّ استطاع الكاتب أنْيوظّفها ضمنَ السّرد المركزيّ(الأوّل) وهي تتضمن نوعًا من الحدثِ الغرائبيّ المرتبطِ بالمعنى الكلّي للرّواية، وبمجرّد الإشارةِ إلى الملك والهيالمان والسّلطة ؛ فهي تحيلُ إلى الاستبدادِ والحكمِ الفرديّ وإنْ كان المعنى العميقُ أنّ الحارس يجبُ ألّا ينام فكيف يحلم؟ وهو ما نجد ظلالَه في رواية (شرق المتوسط والمدينة الافتراضية) التي صمّمها الكاتب والرّوائيّ وتحوّلت إلى مملكة هي أشبه بالمملكة المليئة بالشّر والقمع والاستبداد: "صار الحارسُ أذنًا كبيرةً وذاتُه تتحسّب نوعَ المكافأة جاءه صوت الملك: – لكون حرس المَلك الشّخصي أنقذَ حياة المَلك وجنّب المملكة سوءَ العاقبةِ، لقد أمرت أنْ تخلعَ عليه مكافأةً مجزية

جدًا، وأنْ يؤمّن له مرتّبٌ شهريٌّ طوالَ حياتِه، وأنْ يصرف من الخدمة فورًا قاطعتها ضاحكًا:

- وستسألني لماذا صرفَ من الخدمة رغمَ أنّ حلمه أنقذ حياته؟

قال زهير وعيناه مُغمضتان:

- لأنّه نام أثناءَ عملِه وهذا إهمالٌ يستحقُ العقوبةَ قاطعته بضحكة عَميقة:
- ويستحقّ المكافأة أيضًا:

قالت الأمّ وهي ترمي إلى هدفِها الذي قدمت من أجله:

- الأحلامُ قد تتحقق.

وأعدْتُ عليها جوابي السّابق:

- وقد لا تتحقق
- ولدي!!

وسمعنا صوت أبي وهو يسبق إطلالته: هي أحلام يا أم زهير"(٣٦).

ونجد الشّخصيّات التي تشهد هذه الحكاية المتضمّنةهي شخصيّاتٌ حقيقيّة؛ شخصيّة الرّوائيّ (بردى) وأخيه الشاعر (زهير) وأمّه وأبيه، وهو مقطعٌ يحفل بالاشّتغال (الميتاسردي) والذي يشير إلى وجود تعدّد مستويات السّرد التي تتبادل الأدوار بين القصّة المركزيّة (السّرد المركزي) وبين مجموعة القصص والإحالات التي تمثّل زوايا السَّرد الأخرى، وتجسيد هذه التعدّدية في مستوياتِه، لكن هذه التعدّدية تعمّق منطقَ العملِ الرّوائيّ وتؤسّس لتنويعاتِه وتحوّلاته، ويستثمرُ الكاتب إلى جانب أسلوبِ (السرد الرسائلي) وتضمين الحكايات الثانوية وتعدّد الرواة فإنه يلجأ إلى توظيف (اليوميات) في الخطابِ الموّجه من الرّوائيّ إلى الكاتب (عبد الرحمن منيف): "يوميّات: لك أن تصدّق أو لا تصدّق أيّها الرّوائيّ السّاحر أنّني ذقتُ من أطايب استضافتِهم لي ما لم تدوّنه قطُفي كتابك أمّا سهوًا، أو مراعاةً لأحاسيسَ ومشاعر القرّاء أو لسبب آخرَ، ولكنّ ما رأيتُه وما تلقيتُه يفوقُ أيّ وصفٍ، وإنْ أصابني نعمةُ النّسيان جعلني لا أذكرُ إلّا البعضَ منها، ففي إحدى صحَواتي على شحتّها أذكر أنّني صرختُ

بهم: – هراء... هذا هراء... أنا لست قاتلَ رجب بل أنتم"[٣٧]، و(رجب) بطبيعة الحال هو الشخصيّة المركزيّة وبطل رواية (شرق المتوسط) لـ(عبد الرحمن منيف) ونجد إحالة تناصيّة إلى هذه الشخصيّة التي تحوّل الكاتب (بردى) إلى صورة متناسلة من (رجب) من خلال تعرّضه للتّعذيب والقمعِ بكلّ أشكالِه ولأسبابٍ تحملُ خصائصَ الاستبداد السياسيّ ونتاج الأنظمة الشّموليّة و(التوتاليتارية) التي تتناسل في منطقة (شرق المتوسط) وكثيرًا ما يقع العالم الذي تحوّل إلى مدن موشومة بالقمع.

ويوظفُ الكاتبُ اليومياتِ لكنّه يستخدم أسلوبَ الاختزالِ وينتقلُ من يوميات (٤٠) إلى يوميات (٩٠) وهي دلالة اختزاليّة وشفرةٌ ضمنيّة،بأنّ ما حدثَ هو المتوّقع تمامًا ولا حاجةٌ لتكرارِه وهذه عودةٌ إلى توظيف (المحذوف) في الرّواية القصيرة؛ كوسيلةٍ لخلقِ إيقاعٍ تشويقيّ وصياغة جماليّة متسارعة ومتوترة في آنٍ واحد، ويصل الفعل العجائبيّ إلى مداه حين يتمُّ استدعاءُ الكاتب والحكمِ عليه بالإعدام: "وبعد الاستماعِ إلى الشّهود وأقوالِ النّقض والثّبت والاستماعِ إلى أقوالِ المتّهم وبعد ثبوت إدانَته بالدّلائل الدّامغة؛ أصدرت محكمةُ الشّعب حكمَها بإعدام المجرمِ(هيثم بهنام بردى) شنقًا حتّى الموت وفقَ قانون الشّعب"[٣٨]، وبهذا يقدم الرّوائي (هيثم بهنام بردى) رواية غاية في الرّوعة؛ تتوافر على خصائص الرّواية القصيرة التي وظّفت جماليات وتقنيات متعدّدة واتّسمت بالاختزالِ والتّكثيف وكشفتْ عن بنيةٍ وصياغةٍ(تجريبية) وحقّقت من خلالِ هذه التّوظيفات البعدَ الفكريّ الذي تحوّل إلى علامات تشفيريّة لإدانة الواقع.

الرّواية القصيرة والنّسق العجائبيّ في رواية (الطّيف):

ونجدُ مثلَ هذا الاشّتغال والنّسق العجائبيّ في رواية (الطيف) التي ينبئ عنوانُها بأنّها حلمٌ متخيّلٌ وارتحالٌ في عوالمَ غريبةٍ، لكنّ الكاتبَ يحقّقُ غاياتِه الجماليّة ورسائلِه وثيماتِه ضمنَ هذه اللّعبةِ السرديّة المحكمةِ؛ التي تمزِجُ الخيالَ بالواقعِ والحلمَ والكابوسَ و رواية (الطيف) هي من رواياتِ الكاتبِ الّتي توافرتْ

على صيغة (الرّواية القصيرة)، واستطاعتْ أنْ تمثّل كثيرًا من عناصرِها وخصائصِها الفنيّة بدءًا من إحالة العنوان إلى المعنى الكامن والمتشظّي وإلى استثمارِ شخصيّة الرّسام (ليوناردو دافنشي) الّتي اتّخذ من مقولَته عتبة للرّواية ومن ثمَّ جعلَه شخصيّةً ضمنَ شخصيّاتِ الرّواية بل هي الشّخصيّة الّتي تنهي العملَ وتحقّقَ محمولاتِه الفلسفيّة والسايكولوجيّة والتاريخيّة؛ عبرَ هذه الحكاية المُختزلة والعميقة وإعادة اكتشاف الواقع عبرَ المتخيّل السّرديّ، ويفتتح الرّواية بمقولة للفنان (دافنشي) الذي يقول: "العمل الفنيّ أو الأدبيّ ثمرةٌ لانفعالاتٍ وجدانيّة وخياليّة للفنان والأديب، وهذه الانفعالاتُ لا تظهرُ إلاّ مرةً واحدةً فقط... (ليورنادو دافنشي)"[٣٩]، بهذه العَتبة الدّالة يضعُنا الرّوائيّ (هيثم بهنام بردى) إزاءَ سردٍ يتّسمُ بالاختزال، وفيه كثيرٌ من الغَرابة واغترابيّة البطل، وفيها كثيرٌ من التّحوّلات المكانيّة والزّمانيّة والسايكولوجيّة، وهي تكشفُ عن مفارقةٍ ضمنَ توظيفِ المنحى (الفانتازيّ) والحلميّ في السّرد الذي يؤدي وظائفَه المتمثّلة بإثارة الدّهشة والمتعة وصولًا إلى الكشفِ عن المعنى أو المعاني الكليّة التي تنطوي عليها الرّواية.

ونلحظُ إشكاليّةَ البطلِ واغترابه منذُ الاستهلالِ، ونجدُ البطلَيوحي بفرديّته ووحدته وحينها يقتحمُ عليه المكانَ رجلٌ غريبٌ تنكشفُ صفاتُه وتتفككُ طلاسَمه مع تواترِ وتصاعدِ مسارِ السّرد: "تسلقت نظراتي جسَده العضل المتناسق البديع وهممت مأخوذًا...

– طاب صباحُك أيّها السيّد.

تفحّص الأرجاءَالمستلقية خلف جذعي ثم همس بالنبرة نفسها:

– أريدُ أن أتّخذ من هذا المكان مأوى لي.

ثم بعد هنيهة صمت:

– إن سمحت لي؟

حاولتُ منذاكَ ولحدِّ الآن أن أجلوَ مغزى أو فحوى ما جرى في حناياي وأنا ألقي بسائر التّوصيات الحازمِة بعدمِ فتحِ البابِ لأيٍّ كان، وتحت طائلة أيّة

ظروف"[٤٠]، ويتبدّى في الرّواية نسقًا من المزجِ بين الواقع والخيالِ وحضورِ المفارقةِ والانتقالاتِ المكانيّة بين البيت والكنيسةِ والمقبرة ووجودِ رمزيّة الكيسِ الذي ينطوي على آلةٍ موسيقيّة، وكلّها إشاراتٌ على الشخصيّة الاستثنائيّة المتمثّلة بروحِ الفنّان، ومن توظيفاتِ الرّواية الفنيّة استخدامُ العنوان الرئيسيّ كعنوانٍ فرعيّ لتقطيع الفصول المتمثّل بمفردة (الطيف) ولأكثر من فصل وكأنّه متوالية من المتخيّل الحلميّ، ونجد تضمينًا لحكاياتٍ فرعيّة مثل حكايات: (أبو جراب والنملة) و(حبّة القمح والبجعة) وهي تقتربُ من الحكاياتِ المتخيّلة والميثولوجيّة أو حكايات المخيال الشعبيّ كذلك حكايةُ(الورقة والمداد) وقصة الرّسام الذي رسم شخصيّة في الأوّل افترضها (السّيد المسيح) وفي الثانية كانت تمثّل الشخصيّة الشريرة وهي إشارة إلى تحولاتِ الكينونة الإنسانيّة وتأرجُحها بين الخيرِ والشرِّ، والكابوسيّة والحلميّة.

وتتحوّل شخصيّة الصديق إلى منقذ حقيقيّ حين يتعرضُ البطلُ إلى محنةٍ مع السّلطة والتهديد بالموت ويسعى إلى تخليصه صديقه الذي حاول أن يستفهم من الذي خلّصه: "وبعد وقفة وامضة استتلى: – صديقك الوفي... ليوناردو دافنشي"[٤١]، وهو توظيفٌ لاستحضارِ شخصيّة تاريخيّة وفنيّة ضمن المتخيّل السّرديّ وتحقيقِ أبعاد المُنحى الدّلالي وتحقيقِ المفارقةِ والدّهشة والمتعة المعرفيّة.

لذا نجدُ التّطوّر النوّعي و الكتابيّ لهذا الجنس السّرديّ آخذًا أشكالًا متباينة جدًا ،ومرّ بمراحل متسلسلة و متقاطعة في الآن نفسه ؛ لهذا يجدُ الباحثُ اشكالياتٍ منهجيّة وسوسيوتاريخيّة عند محاولتِه وضعَ حدود فاصلة تميّز بين مراحلِ تطورِ الرّواية العربيّة القصيرة في مناخها العربيّ ، و لعلّ مردّ ذلك إلى أنّ هذا التّيار (برواده) لم يمثّل مدرسةً متكاملةَ الحدودِ والتّوجهات بقدرِ ماهي توجّهاتٍ فرديّة لم تنتظمْ في هيكليّة معرفيّة محدّدة الأسسِ و التّوجهاتِ ؛ وبذلك تكون كلّ تجربةٍ فرديّة هي تيارٌ قائمٌ بنفسه – إلىحدٍّما – و له جملةٌ من الخصائصِ التّي تميّزه عنغيره.[٤٢]

من المؤكد أنّ الرّواية القصيرة بوصفِها جنسٌ أدبيٌّ نثريٌّ تناسلَ من الرّواية التقليديّة ومن النّثر بمرجعياتِه وجذوره وقوالبِه الشّكليّة المعماريّة الهندسيّة المتعددة والمتباينة والمختلفة الأطوالِ، ضمنَ معالجاتٍ تبنّتها البنية الضّمنية سواءٌ أكانت تتضمنُ علاقةَ الإنسانِ بالكون والخالقِأم علاقة الإنسان بالإنسان و بالبيئة المعيشيّة من حولِه.

الخاتمة والنتائج

مما لا شكّ فيه أنّ الأجناس الأدبيّة عبر العصورِ وفي الحضاراتِ الإنسانيّة المختلفة تتداخلُ وتتناسلُ في البناءِ الهندسي المعماريّ الشكليّ والبنية الضمنيّة وكذلك الطول والقصر، والرّواية القصيرة نِتاج ذلك و هي نِتاج المجتمعات والتّطوّرات الحديثة وظهور معايير وخصائصَ السّرعة وتعقيداتْ الحياة.

–وجدنا في هذا الجنس السّرديّ العربيّ أنَّ التكثيف يقودُه إلى نوعٍ من الاستعانةِ بالاستبصارِ الصوريّ والتّركيز على المعنى، واللّجوءِ إلى التّرميز والتّشفير والأحداث العجائبيّة والغرائبيّة والتّركيز على الحوار بوصفِه دالّة اختزاليّة وطريقة نوعيّة لتقديم الشخصيّات إلى جانبِ الاهتمام بجماليّة الاستهلال وعمقَ الانتقالات والتحوّلات على مستوى الحدث، وبناء الشخصيّة وانطلاقًا من هذه الخصائص يعكسُ هذا الجنس النثريّ شعورًا بأنّنا إزاء شعريّة السّرد الذي ينتقي عناصرَه بتركيز وتصوير وتكثيف.

- نجدُ مثلَ هذا الجنس الروائيّ السّرديّ–الرواية القصيرة– يستعيرُ بشعريّة القصّة القصيرة ويبتعدُ عن (بانورامية) الرّواية العربيّة التقليديّة، ومن ثم ميل الرّواية القصيرة إلى التّقنيات أكثر من اهتمامِها بالرّسالة المباشرة والمضامين المتضخّمة فالاختزال الشّديد يحتّم وجود لعبةٍ سرديّة غيرِ قائمةٍ على المعايير التقليديّة في السّرد.
- تقنيّة (المحذوف) في النّسق المختزَل علّها لا تعني الحذف الذي يخلّ بالمعنى بل إنَّ المحذوفَ يفعلُ المضمون الكلّي الذي يمثّل البنية العميقة،

وفاعليّة الاختزال والتكثيف الذهنيّ يؤدي إلى التناغم بين الحضورِ والغيابِ على مستوى صيرورة الرؤى، وكل ذلك يؤدي إلى خلقِ إيقاعٍ متوّهجٍ يجمعُ بينَ جماليّة البناءِالشكليّ الهندسيّ وبراعةِ المضمونِ.

-إنّ روايات الروائيّ (هيثم بهنام بردى) تعد أنموذجًا متقدّمًا لهذا النّوع (الإجناسي) المنفصل نوعيًّا عن النّسق السّرديّ الكلاسيكيّ والتقليديّ للسّرد الروائيّ، لكنّ مزيَة هذه الأعمالِ الروائيّة ونمذجة اشتغالها أنّها لم تكتفِ بحيازةِ خصائصِ الاختلافِ والمغايرةِ فحسب، بل انصهرت وتماهتْ مع نزعة التّجريب بوصفها مهيمنة دالّة وحاضرة داخل الاشتغال الفنّيّ والفكريّ الحضاريّ المعاصر.

ونستطيع القول أنّ الأبحاثَ والدّراسات والرّسائل الجامعيّة أقل أهتمامًا بها و بالتّركيز في رسم هيكلٍ وتصوّر خاصٍ بها لدى المُبدع العربيّ، فمازالت الرّواية العربيّة القصيرة بحاجة لدراسات،وذلك حسبَ البيئات العربيّة والمبدع العربيّ والمتلقي القارئ المختصّ في تلك البيئات،ومن أجل تكوين وبلورة المصطلح /المصطلحات المعبّرة عن طبيعة وكينونة وهيكليّة الرواية العربيّة القصيرة، والتي مثّل الروائيّ العربي (هيثم بهنام بردى) أنموذجًا رسم للرواية القصيرة حدودًا شكليّة وضمنيّة مركز في إنتاجه الإبداعيّ لمجموعةٍ من الرّوايات القصيرة في العراق .

الهوامش :

(١) الرواية القصيرة من الحكاية إلى النص المفتوح قراءة أولية في رواية أحفاد أورشنابي لـ هيثم بهنام بردى، فيصل غازي النعيمي– فاتن عبد الجبار الحباني، مجلة التربية للعلوم الإنسانية ،المجلد (٢)العدد الخاص،١٤٤٤هـ– ٢٠٢٢م،ص٤.

(٢) محمود ناصر نجم، رسالة ماجستير بعنوان: (المكان ودلالاته في روايات هيثم بهنام بردى)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– دائرة اللغة العربية وآدابها/ جامعة (بلمند) اللبنانية،٢٠١٦

(٣) مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودريك، ترجمة: باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية– بيروت، ٢٠١٢: ٧٤.

(٤) المصدر نفسه: ٧٥.

(٥) البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث، د. حيدر فاضل عباس، دار الجواهري– بغداد، ٢٠١٥: ٢٦.

(٦) المصدر نفسه: ٢٧.

(٧) صدى وصوت، دراسات نقدية في الرواية العربيّة، د. إبراهيم جنداري، دار أمل الجديدة – دمشق، ٢٠١٦: ٣٣٩.

(٨) أ– الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين. دراسة تحليلية في المضمون والشكل ، أبو المعاطي خيري الرمادي، مكتبة بستان المعرفة،مصر،٢٠٠٦م،ص٥٢– ٥٥.

ب–الطيف (رواية قصيرة)،هيثم بهنام بردى، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، الطبعة الأولى،٢٠١٧م،ص٧–٨.

(٩) الرواية القصيرة من الحكاية إلى النص المفتوح قراءة أولية في رواية أحفاد أورشنابي لـ هيثم بهنام بردى، فيصل غازي النعيمي– فاتن عبد الجبار الحباني، مجلة التربية للعلوم الإنسانية ،المجلد (٢)العدد الخاص،١٤٤٤هـ– ٢٠٢٢م،ص٤.

(١٠) جماليات الوصف في المجموعة القصصية (الوصية)،إسراء سالم موسى،المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، العدد(١٦)أكتوبر–٢٠٢٠م،ص٣٥.

(١١) ينظر: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة– الكويت، ١٩٩٨: ٣٩.

(١٢) (١٢)البطل الإشكالي في الرواية العراقية، مقاربة سيوسيوثقافية، د. ابتهال الغزّي، دار تموز– دمشق ٢٠٢١: ٧.

(*)الأعمال الكاملة، هيثم بهنام بردى، (الرواية القصيرة) المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر– بيروت، ٢٠١٨.

(١٣) العنوان في الرواية العربية ،عبد الملك اشبهون،الناي للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا –دمشق،الطبعة الأولى،٢٠١١م،ص١٨– ١٩.

(١٤) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي،محمد فكري الجزار، الهيئةالمصرية العامة للكتاب،مصر،١٩٩٨م،ص٨.

(١٥) أ–التحليل السيميائي للخطاب، قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، د. ناصر شاكر الأسدي، دار السياب– لندن ٢٠٠٩: ١٥٤.

ب– سيموطيقا العنوان ، جميل حمداوي،دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور تطوان،ط٢، ٢٠٢٢م،ص١٤.

(١٦) تمثلات الحرب الأهلية في الرواية العربيّة، نادية غضبان محمد، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب الجامعة المستنصرية، ٢٠١٢: ٥.

(١٧) الأعمال الكاملة، (رواية الغرفة ١٣): ١٠.

(١٨) الأعمال الكاملة: ١١.

(١٩) الأعمال الكاملة: ١٩– ٢٠.

(٢٠) الأعمال الكاملة: ٥٤.

(٢١) الإغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، د. فيصل عباس، دار المنهل اللبناني– بيروت، ٢٠٠٨: ١٤٠.

(٢٢) الأعمال الكاملة: ٦٣.

(٢٣) الأعمال الكاملة: ٦٣– ٦٤.

(٢٤) الأعمال الكاملة: ١١٠.

(٢٥) مبادئ ألسنية عامة ، أندريه مارتنيه،ترجمة:ريمون رزق،دار الحداثة،بيروت– لبنان،(د.ط)،١٩٩٠م،ص٢٢٣.

(٢٦) أ– العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي،محمد فكري الجزار،ص٣٠.ب–شعريةالعنوان دراسة فيالبنيةوالوظيفة،عبد الله بن محمد الغفيص،مجلة علوم اللغة وآدابها،العدد(٢٨)محرم١٤٤٣هـ،– أغسطس ٢٠٢١م،ص٣٧٦.

(٢٧) تقويل النص، د. سمير الخليل، دار أمل الجديدة– دمشق ٢٠١٧: ٢٦٢.

(٢٨) البطل الإشكالي في الرواية العراقية: ٣١٣.

(٢٩) الأعمال الكاملة: ١٢١.

(٣٠) الأعمال الكاملة: ١٢٢.

(٣١) الأعمال الكاملة: ١٣٣.

(٣٢) علم النص ،جوليا كريسطيفا،ترجمة:فريد الزاهي،مراجعة:عبد الجليل ناظم،دار سوي،باريس،دار توبقال للنشر،الدار البضاء– المغرب،ط١ ،١٩٩١م،ص١١.

(٣٣) دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، محمود ناصر نجم، العراق–بغداد،الطبعة الأولى،٢٠١٦م،ص٧٤.

(٣٤) السرد الرسائلي، قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح، د. محمد صابر عبيد، ومحمد مطلك الجميلي، دار تموز – دمشق، ٢٠١٤: ٣٥.

(٣٥) السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، د. سناء كامل شعلان، مطبعة الجامعة– الأردن، ٢٠٠٧: ٥٢.

(٣٦) الأعمال الكاملة: ١٥٧– ١٥٨.

(٣٧) الأعمال الكاملة: ١٧٣.

(٣٨) الأعمال الكاملة: ١٨٥– ١٨٦.

(٣٩) المصدر نفسه: ٢٠٩.

(٤٠) الأعمال الكاملة: ٢١٤.

(٤١) المجموعة الكاملة: ٢٩٨.

(٤٢) الرواية القصيرة من الحكاية إلى النص المفتوح قراءة أولية في رواية أحفاد أورشنابي لـ هيثم بهنام بردى، فيصل غازي النعيمي– فاتن عبد الجبار الحباني، ص ٤.

ثبت المصادر والمراجع

مصادر البحث ومراجعه:

مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودريك، ترجمة: باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية– بيروت، ٢٠١٢م.

البنيوية التكوينية في النقد العربي الحديث، د. حيدر فاضل عباس، دار الجواهري– بغداد، ٢٠١٥.

صدى وصوت، دراسات نقدية في الرواية العربيّة، د. إبراهيم جنداري، دار أمل الجديدة – دمشق، ٢٠١٦م.

في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة– الكويت، ١٩٩٨م.

البطل الإشكالي في الرواية العراقية، مقاربة سيوسيوثقافية، د. ابتهال الغزّي، دار تموز– دمشق ٢٠٢١م.

الأعمال الكاملة، هيثم بهنام بردى، (الرواية القصيرة) المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر– بيروت، ٢٠١٨م.

التحليل السيميائي للخطاب، قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، د. ناصر شاكر الأسدي، دار السياب– لندن ٢٠٠٩م.

تمثلات الحرب الأهلية في الرواية العربيّة، نادية غضبان محمد، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب الجامعة المستنصرية، ٢٠١٢م.

الإغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، د. فيصل عباس، دار المنهل اللبناني– بيروت، ٢٠٠٨م.

تقويل النص، د. سمير الخليل، دار أمل الجديدة– دمشق ٢٠١٧م.

السرد الرسائلي، قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح، د. محمد صابر عبيد، ومحمد مطلك الجميلي، دار تموز – دمشق، ٢٠١٤م.

السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، د.سناء كامل شعلان، مطبعة الجامعة– الأردن، ٢٠٠٧م.

جماليات الوصف في المجموعة القصصية (الوصية)،إسراء سالم موسى،المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية ،العدد(١٦)أكتوبر-٢٠٢٠م.

الطيف (رواية قصيرة)،هيثم بهنام بردى، الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، الطبعة الأولى،٢٠١٧م.

الرواية القصيرة من الحكاية إلى النص المفتوح قراءة أولية في رواية أحفاد أورشنابي لـ هيثم بهنام بردى، فيصل غازي النعيمي- فاتن عبد الجبار الحباني، مجلة التربية للعلوم الإنسانية ،المجلد (٢)العدد الخاص،١٤٤٤هـ- ٢٠٢٢م.

العنوان في الرواية العربية ،عبد الملك اشبهون،الناي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا -دمشق،الطبعة الأولى،٢٠١١م.

العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي،محمد فكري الجزار، الهيئةالمصرية العامة للكتاب، مصر،١٩٩٨م.

سيموطيقا العنوان،جميل حمداوي،دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور تطوان، ط٢، ٢٠٢٢م.

مبادئ ألسنية عامة،أندريهمارتنيه،ترجمة:ريمون رزق،دار الحداثة،بيروت- لبنان، (د.ط)،١٩٩٠م.

شعريةالعنوان دراسة في البنية والوظيفة، عبد الله بن محمد الغفيص،مجلة علوم اللغة وآدابها،العدد(٢٨) محرم١٤٤٣هـ،-أغسطس ٢٠٢١م.

علم النص ، جوليا كريسطيقا، ترجمة:فريد الزاهي،مراجعة:عبد الجليل ناظم،دار سوي، باريس، دار توبقال للنشر،الدار البضاء-المغرب،ط١ ،١٩٩١م.

دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، محمود ناصر نجم، العراق-بغداد، الطبعة الأولى،٢٠١٦م.

الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين. دراسة تحليلية في المضمون والشكل ، أبو المعاطي خيري الرمادي، مكتبة بستان المعرفة، مصر، ٢٠٠٦م.